

4, Ausbreitung und Fortpflanzung des Lichts.

das Licht hat an sich selbst eine starke
Elastizität. Diese wird durch einen Körper
in Bewegung gebracht, und zwar auf folgende Weise:

Wenn ein angeregter Körper wird die
um ihn herum befindliche Luft zusammen
drückt; unmittelbar ist eine eigene Elastizität
des für sich selbst nach gegenseitiger Zusam-
menpressung fähig wieder aus. In dieser Aus-
breitung bewirkt sie in der Luft eine beständige
Luft mit sehr vielen Schlägen, als sie wieder
selbst durch den klingernden Körper bewirkt
wird. Diese in der Luft befindliche Luft
wirkt auf eine dritte nach Luft wieder aus
so, und diese wieder auf eine vierte, flüchtig &c.

Also ist eigentlich nur die erste Bewegung
des Licht die unmittelbare Wirkung eines
dieser klingernden Körper; die übrigen alle
abhängen alle das einmal in Bewegung ge-
brachten eigenen Elastizität der Luft.

Die Fortpflanzung des Lichts ist also
bloß einer Elastizität der Luft zuzuschrei-
ben, und der elastische klingernde Körper
ist bloß die Veranlassung, die eigene Elastizität
des Licht in den Gang zu bringen.

Das deutlichste Bild von dem beschriebenen
Zusammenhänge und der Ausbreitung des
Licht durch einen elastischen Körper in Bewegung
gebrachten Luft, geben die Massenkugeln,

Wasserkellen, die durch das Gummisystem
nicht hindern auszufließen werden. Diese die
früheren Crouzas sur le beau in uniser
deutschem Uebersetzung p. 28. nach.

In der Bewegung der Luft muß man
sich etwas ähnliches denken; nämlich, daß
sie in der Luft abzufallen solche Eitel und
Kellen bilden, wenn eine gewisse Quantität
derselben durch einen Körper in Bewegung
gebracht werden, als in Wasser geschieht,
in welche man einen Stein wirft.

Gründe davon:

Die Luftzellen sind zwar nicht wie die
Wasserkellen fließbar, weil die Luft selbst
kein fließbares Körper ist; aber man kann
sie fließen, wenn man die Hand auf diesen
Körper legt, denn ein Fall nahe ist. Am
besten sieht man sie, wenn diese diese
Körper fest sind.

Dieser ist die Wirkung werden diese Luft-
zellen sogar fließbar.

z. B. Man setzt ein Gefäß mit Wasser
auf einen Tisch, der dem Orte nahe ist, wo
der Fall nahe ist, so werden auf der Ober-
fläche des Wassers kleine Kellen fließbar.

Ist der Fall schnell, so sind auch diese
Kellen schnell, und man wird sie schnell
bald durch die Fortbewegungen, die sie auf

nimm auf sie geschehen können, so
werden sie fließbar.

Wie weit die Bewegung des Falls in einem ge-
wissen Zeit raum können, finden sie in
selbst augenblicklichen Distanzen weitläufig
abgespalten; auf der nämlichen Crouzas
hat etwas davon. Diese Methode ist,
wenn sie zu weit gebracht wird, ganz
unbefriedigend, für die Musik selbst aber
mit von einigen Nutzen. Wie gesehen
daß zu solchen Methoden steht, die
einen unvollkommenen Erfolg in unsern
Abständen haben.

5. Vom Windwurf (Lito) und unter sichenden Boden derselben.

Wenn ein Lito nutzlos soll, so muß
1.) ein Lito Körper so beschaffen sein,
daß er die Luftzellen, die auf ihm
stehen, zuweilen bewegen kann, ohne in
ihnen eine andere Veränderung zu ver-
ursachen, als die, die dem Zustand
von selbst unvollständig ist, nämlich
den zuweilengewählten Körper an einen
anderen Ort zu versetzen, als er, ohne
zuweilengewählt zu werden, würde ge-
gangen sein.

Man, Lito, nämlich, nämlich, nämlich
des Lito, nämlich, nämlich, nämlich

Goethe, Gerdner, Pfennig, deren Töchter
längere die Töne in sich aufnehmen,
und die Fortschritte der Luft aufnehmen,
sind am besten geeignet.

2., Miß des Körpers, welche der Ton zu
rückgeht, genügend nachher zu sein, um
den Luftballen, der ihn hervorbringt
haben, Zeit zu lassen, zu verschwinden, so
der Widerstand zu überwinden.

Die Größe dieser Fortschritte ist, desto mehr
Zahlen mehr desto das ist.

3., der Fall daß nicht auf dem unelastischen
Magen zu überwinden, auf welchen es zum
Zurückgefallenen Körpers gegangen ist,
um die vorher Zahlen des ist nicht zu
verändern.

Nicht nur durch die verschwindenden Töne
und Fortschritte der zurückgefallenen Kör-
per, sondern auch durch die immer jedem
derselben neuen Natur, wodurch die man
vielfältigen Gattungen des ist vorzuziehen;
selbst die Verschiedenheit derjenigen Körper
oder Klänge, durch welche sich der Wider-
stand fortgesetzt, trägt wieder dazu bei.
Es ist z. B. nur so von einem anderen Ton
man es sich über Wasser fortgesetzt, als
über festem und ständigen Gegenstand.

Unverändert liegen zu den verschwindenden Modi-
fikationen des ist die unelastischen Umstände bei,
und man es nicht anders stark oder schwach, falls
der Widerstand es die verschwindenden Töne des
Falls hervorbringen.

6., Von der Sympathie der Töne.

Unter Sympathie der Töne versteht man
immer so gewisse Unstimmungen, oder ein
so nahe Verhältnis derselben, daß eine ang-
eflagte Töne immer wieder nachhört, und gar
nicht verstört, zum Mithörern bringt.

Diese Sympathie findet sich nicht allein in
Tönen an sich, sondern auch zwischen Tönen
und anderen Körpern. z. B. zwischen den
Tönen und dem menschlichen Ohr. Hinsichtlich
geändert sich das Verhältniß, welches wir
an einigen musikalischen Zusammenstimmungen
vor anderen finden.

Die Sympathie der Töne unter sich, ist mancherlei.

1., findet sie statt, unter einem angeregten
Ton, und einem nachhört, der bloß durch
Unstimmungen findet Verhältniß in
Erzeugung geschieht.

z. B. Man stimmt zwei Töne in der Fülle
und legt auf die einen ein blankes Papier;
man schlägt sodann die ersten Töne an,

so wird sich bald das Fagott da und von da
wegen und freier bewegen.

Auf diese Art von Orgelpfeifen gründet sich ein
Verfahren des Instrumentenbauers, die im neuen
Clavier einen recht sehr starken Ton zu er-
zielen, das Umschlagen der Saite vor und hinter
dem Hammer so einzurichten, daß der Hül-
fen der Saite, die Octave der vordere Hülfe
mitklingt. Dieses Mittel verstärkt nicht nur,
sondern verschönert auch den Ton ungemein.

2.) In Tönen für sich allein.

Kein einziger Klang ist ganz rein, und ohne
eine gewisse eigene Vollstimmigkeit, sondern
jede Saite außer dem Hauptton auf noch die
ihm zunächst verwandten Töne mit. Das Mitkling-
gen der Quinten, Octaven und großen Terzen
ist am vollständigsten. Auf allen mit zusammengesetzten In-
strumenten, auf selbst auf Clavieren kann
man sich davon überzeugen.

Auf dieses Phänomen gründet sich die sogen-
annten Mischturen in der Orgel, wo jeder einzelne
Ton der vollen Accord klingt, nicht rein, nicht
einfach, zu verstehen das Wort groß und voll-
ständig sagen soll.

Auf die Verbindung der Trompeten, und Klarinetten
und gründet sich auf diese Orgelpfeifen der Ton.
Diese können nur die gemischtesten Accord, das

heißt, Töne die in der Orgel Accord gesungen,
oder doch mit ihnen in einem neuen Accord,
nicht rein, nicht und natürlich gegeben; kein
einziger anderer Ton kann ohne Zwang oder
Kunst recht rein hervorgebracht werden.

Der ganze Grund der Orgelpfeifen der Töne liegt
überhaupt in der Natur des Klangs an sich selbst.

Das Wesen des Klangs ist nichts anderes als das
Zusammenspiel, wobei sich nur die ähnelnden oder ver-
wandten Töne abzeichnen, und deutlicher hören
lassen, als die, welche in unharmonischen Accord
nicht rein. Also ist jeder einzelne Ton schon
für sich als eine Mischung zu betrachten.

Bestehen können:

die Töne nicht zusammensetzen werden, wenn
die reine Ton hervorbringen soll, alle in
Bewegung gebracht. Da nun diese Töne, auf die
die mit der möglichsten Sorgfalt zusammengeordneten Töne
dennoch alle verschieden sind, so müssen auf der
verschiedenen Töne diese sie hervorgerufen werden,
die sich bloß dem Hauptton begeben, nach dem
Umschlagen, in welchem sie mit ihm verwandt oder
ihm ähnlich sind. Sie werden aber sammt und
sonst von ihm verdrängt.

Wenn auf einen Stein ins Wasser werfen, so
entsteht aus dem Mittelpunkte, wobei der Stein
gefallen, ein großer Eiskel. Da aber der ganze
Raum, vom Mittelpunkte an, bis zu dem Eiskel

in Bewegung gebracht werden, so bilden sich inner-
halb des Mittelpunkts und des äußeren Eirkels
nach einer kleinen Ellipse Eirkel, die alle mehr
oder weniger fest sind, je nachdem sie mit
dem Körper Eirkel in Wasser oder ruhenden Wa-
sser stehen.

Insoweit sie sich auf mit dem Vibrationen
der Luft, wobei es fällt,

daß ein jedes Ton schon in einem anderen
auf einander zu wirken muß.

5, findet sich die Sympathie statt, zwischen
Tönen und Körpern.

Insoweit kommt es zu dem Einfluß des Musik
auf unsere Gemüthsregungen so wie auf auf
Krankheiten und Gesundheit.

Das musikalische Können ist mit Nothen und
Libren bezogen, wie ein Instrument mit Saiten.
Man kann sich also leicht ein gewisses "Können"
nicht zwischen den Nothen und dem Können
und den Saiten nicht Instrumente verbinden.

Wenn das Musik, z. B. die Melancholie finden
kann, so ruht sich diese meistens auf einem
Ursache auf, daß die durch Melancholie
in Unfähigkeit gebracht oder nicht gemacht
Nothen, diese sympathetische Bewegung des Tons
mehr oder weniger in Bewegung und Fähigkeit gesetzt wird.
Insoweit kommt es besonders Albion de
effectibus musicae in corpus animatum, und

Roger, de vi soni et Musicae in corpus
humanum aufgeführt zu werden.

Die Gesundheit ist "überhaupt", nach Matteson
Mühsam so ungesund, daß alle Krankheiten
aus nichts andern, als aus lauter Misfalligkeit
her und Dissonanzen kommen.

Auf die sogenannten Stimmungen (sowohl
man die vorzüglich stehen und fallenden
Töne zu verstehen hat, die jedes Instrument
mit in besonderen Tönen hat, und mit
Veränderung schon Platz auf sich selbst mit
verändert werden,) müssen auch die Sympa-
thie des Tons und die je eingebunden Können
verändert werden.

Das Vater Mosmann dessen Libri Harmoni-
corum unter den Völkern über diese Ma-
terie aufgeführt worden sind, hat von der
Wirkung dieser Sympathie des Tons auf eine je
seiner beständigen Können, nur so große Mü-
he gesagt, daß er sogar den Umstand
des Mannes zu Irrethum darüber hat vollenden
kann.

7, Künstliche Phänomene.

Unter künstlichen Phänomenen hat man eine
solche sonderbare Fälle in Klängen zu ver-
stehen, die selbst vollkommen, und in ihrer
Bildung und Organisation von den gewöhn-
lichen und bekannten Gesetzen abgehen, sowohl

sich selbst die eigenschafte des Klänge vollenden lassen. Wir sind diesem nicht weniger natürlich, als die bekannten; ihre Ursachen liegen uns nicht abstrakt hinter, sondern, und werden die Augen selbst zu beleuchten.

Wir führen unter einer großen Anzahl ähnlicher Erscheinungen, die im Discors, Evangel, Libretto nachgelesen werden können, nur folgende an:

I.) Was kommt ab, daß das unwillige Instrument, wenn in einem Ton besser klingt, als in einem andern?

Von der Uebereinstimmung der Saiten, die sich gegenseitig den Tönen eines Instrumentes und den kleinen Saiten eines Organs gleich.

Es kann auf von dem unwilligen Instrumente ab, wenn ab, als dem andern Ton zukommen. Ich nehme an, daß jede Saite des Instrumentes sich nach und nach gleichsam davon gewöhnt, wenn von dem Saiten des Resonanz = Bodens im Fortschreiten zu sehen, so wird in diesem Fall diejenige Saite, welche schon ist gezwungen, sich am stärksten bewegt hat, immer einen besseren Ton geben, als diejenige, die schon Saiten des Resonanzbodens nicht bewegt.

2.) Was kommt ab, daß der Effect bei Kraftigkeit deutlich zu hören ist, als am Tage?

In der Nacht wird der Klang durch verschiedene

Ursachen nicht so gefunden, als am Tage. Wenn man verschiedene Töne in dem Klänge macht, so entstehen eine Menge Geräusche, deren jedes sich aber weniger ausbreitet, als wenn es allein gegeben wäre.

3.) Durch die Anwesenheit dieses Organs wird der Klang verstärkt.

Ursache: Man spanne in der Mitte eines Zimmers eine Violine auf 2. Töne, und lasse sie etwas stark an, so wirkt sie zwar mit einem außerordentlichen Geräusch, ihr Klang wird aber kaum gehört werden können, wenn man nicht das Ohr unmittelbar an einen von den beiden Tönen hält.

Dieses läßt sich auf alle Arten von Effect, z. B. auf auf Klänge aus Tönen etc. anwenden. Man kann ferner auf folgende,

4.) Warum die besagten Instrumente mit einem Resonanz - oder Klangboden versehen werden müssen.

Es wird unwillig dadurch unwilligen Luft in Bewegung gebracht, und dadurch ein stärkerer Ton erzeugt, als ohne das Geräusch würde. In der Resonanzboden also zur Verstärkung und Uebereinstimmung des Tones dient, so muß es nicht nur aus sehr elastischen Holz bestehen, sondern auch so eingerichtet werden, daß die Saiten desselben leicht in Bewegung gebracht werden können.

Auf dieses notwendige Auskunft dieses und
klingendes Köpfe bei der Prozessführung besuche,
von Klänge, läßt sich auf noch mehr:

5.) Wo man in einer tagelangen Nacht die Musik
nicht so gut klingt, als in einem gewöhnlichen
Haus. Und

6.) Wo man nicht auf einem Lande, wohl aber
in beweglichen Gebäuden ein sehr zu hören ist.

7.) Die Töne nehmen ab und von der Natur
des dieses Köpfe an, von welchen sie immer
den sind und ihre Töne nehmen.

So klingen sie z. B. anders, wenn sie von einem
hohen Köpfe kommen sind, und anders,
wenn sie von einem oder von mehreren Köpfen
aus gehen kommen.

Wenn man in einem Zimmer zwei oder drei Töne
einander schlägt, so klingen sie sehr dünn; ist
aber Silbergeschloß oder andere Metall in die
dem Zimmer, so wird der Fall auf einmal hell
und hell.

8.) Was kommt es, daß ein und derselbe
Ton von einem Mann und von einem andern
angegeben, verschieden klingt?

Wenn der Töne z. B. der Ton C klingt,
so muß er immer sehr stark, ein Mann aber
wenig.

9.) Von der Gös = Köpfe.

Unter Gös = Köpfe versteht man solche in
Hörnern, durch deren Öffnungen mehrere Töne
gleichsam wieder gebracht und sehr leicht gemacht
werden können. So wie man durch Gös die Gös
verschiedene Gegenstände des Gesichts wieder bringen
und sehr leicht machen kann, so geschieht auch
dieses mit Tönen, durch Gös künstliche in
Hörnern.

So wie die Löffel, wenn sie in polieren
und glatte Instrumente eingefangen werden, ihre
Töne verändern und verstärken, so werden auch Töne
verstärkt, wenn sie in glatte Köpfe oder Töne
eingefangen werden. Man hat Ursache zu glauben,
daß, wenn man einen Ton in einem Metallklang
Köpfe einfangen könnte, so statt nur 24. Töne
gehört zu werden, 1000. Töne mit mehr
gehört werden.

In den alten östlichen Musikbüchern haben
sich Köpfe gefunden, die dieses wenigstens
bis zur Hälfte beweisen. Dieses beweist
auch sogar ein Gelehrter, wovon er in einem
alten Manuscript gelesen haben will, und dieses
sich Abgesehen bedient haben soll, um sich auf
den besten ästhetischen Gesetzen seiner Kunst
stützen zu lassen. So leichtgläubig aber
dieser Beweis auf gegeben sein mag, so ist
doch seine Klugheit gegen die Natur dieses

Matrizen sehr zu empfehlen. Man wird leicht
das Klaffen von den Tafeln absondern können,
und wenn in gewissen Fällen sandtaucht, mit Klaffen
in der Natur gegenüber übrig behalten.

Fröhen des Musik.

Young's Tail.

How do mathematicians disagree.

Der große Einfluß der physikalischen Klänge auf menschliche Musik ist sehr bemerkend, und daher auf eben nie bestanden worden. In der harmonischen Klänge aber hat man auf ganz für diese ihre Nutzen sehr häufig abgesehen. Wären die Kunstwissenschaften und Mathematik so wie die Naturwissenschaften in ihrer gehörigen Größe geblieben, und wären nicht so sehr schnell gewachsen, auf so gar die Art und Weise, wie menschliche Leidenschaften durch Melodie und Harmonie zu erwecken sind, zu ändern und zu verbessern, so würden vielleicht über diese neuen Kunst in der menschlichen Zukunft eine Wichtigkeit entstanden sein. Aber, weil sie in der Meinung stehen, ob sie alle in der ganzen Natur nach Maß und Gemisshen gemacht, so liegen sie an, nicht bloß in der Körperwelt, sondern auch in der Geisteswelt, für sie unerschöpflich.

Gefahrgabe zu halten, das heißt: sie soll
wie in den Wissenschaften und Künsten nicht bloß
da Hofschriften geben, wo alles materiell und
körperlich ist, sondern auch in der Poesie und Wissenschaft
arbeiten kann, sondern auch in der Poesie und Wissenschaft
Arbeiten, wo nur die unmaßbare Langfährigkeit und
Gefühle des Geistes Gefahrgabe sein können.

Diese große Kunst des ^{de} 'Calculus' hat aus dieser
Vorfahr des weisen, löst die Forderungsfahrt von
jeder der unwürdigen Vorfahr zugeführt, wodurch
das, daß der Vorfahr des Forderungsfahrt, durch die
angenehme Vorfahrt, für durch eine Million
von Jahren Vorfahrt zu können, überführt
von der ganzen Vorfahrt so nützlich, angenehm
und nicht weniger als an für die Vorfahrt
Forderungsfahrt zu sein Vorfahrt würde, nach der
größte ist.

Wie ne zugegangen sey, daß die unglückliche
Münning, ob sey im Calcut die ganze unisikalische
Hoxie anbezogen, Unzuel fassen und sich so
viele Tausenderte fündet in Angsten und
Gültigkeit nalsalben konnte, ist schon zu begreifen
da nicht fündet solcher Aufwands sich läßt
nimmal nicht gefunden hat, das durch göttliche
Aussendung seiner Gattungschaft der Welt
säthe vornehmlich machen können, daß seine
Erschütterung nicht sey. Unders hat ne die

Erklärung von jenen bestätigt, daß gerade die
besten und allgemein beliebtesten Tonsätze
vom Etwas ganz und gar nichts wissen.

Unter den Tönen hat sich sonderlich Mithras
als das tiefste des musikalischen Etwas ge-
zeigt. Er war im Mann von sehr wenig nimmlich
musikalischen Gefühl und Talent, und wurde durch
diese Umstände in die Notwendigkeit gesetzt, von
Musik und musikalischen Dingen zu schreiben,
was konnte er ihm klüger sein, als sich
in die Dunkelheit des Etwas einzufüllen, und
das seiner Dunkelheit mit seiner Stimme
gegenüberzusetzen, so wie im inneren Gefühl
des musikalischen Etwas gedungen? Was
konnte durch so viele Gassen und abgewandten
Zweigen durchdringen, um zu sehen, ob es auch
wirklich was ist?

Indessen haben sie zu seiner Zeit das so viel
Mathematik als möglich in seinem Verständnis
aufgegriffen, und der Welt die Einführung mit-
geteilt, sein gewöhnliches Gefühl für so nicht
als eine Dunkelheit, klügeres Geistes, in welche
mit der Leben und atmen müssen, das
wegen allzu niedrigeren Blößen nicht aus
Licht kommen dürfen.

Die müssen indessen aus dem angestrebten
nicht scheitern, daß die Mathematik in der

Musik ganz und gar keinen Nutzen haben.
Es ist, so wie in den meisten Wissenschaften
und Künsten, also auch in der Musik eine
nützliche Selbstmühsamkeit. Es ist nach Mathema-
tisch Meinung nur mit ihm sich gewöhnliche
Instrumental - Disziplin, und steht in der
Harmonik, als einem Teil der Musik, auf
in der Notwendigkeit, bei Geltung der Töne
und deren Gleichmaßen, sondern bei der Fest-
setzung musikalischer Instrumente, und der Ein-
richtung derselben, zur Verstärkung des Falls
und Wiederfalls, so viel die äußerliche Form
betriefft, vorzuziehen, fast solche Dinge
als etwa die Einführung und Kunst zu
schreiben in der ganzen Gattungsmacht. Nicht
ist nicht gezwungen, ob es schon im Entwurf
des Ganzen nur ein Element ist.

Aber noch weniger müssen die glück-
lichen, wie mit vornehmlicher Mithras faßt
Gefühl in der neuen Zeit, hat angeblich
den wollen, daß die Mathematik das Ganze
und die Teile der Musik ist; daß alle
Gemüthsbeurteilungen, die durch Musik bewegt
werden, bloß in der vorfindenen äußeren
Verhältnissen der Töne ihren Grund haben.
Man kann aber so wohl ohne Mathematik
ein gutes und überaus volles Empfinden

sagen, als man oben dieselben gutten und
gündlichen Reden oder dichter sagen kann.

Indessen, da sie im Theil der musikalischen
Kunst ist, in so fern sie dem Tonkünstler die Ma-
triale zuverfügen stellt, die er zur Aus-
übung seiner Kunst braucht, so habe ich geglaubt,
sie nicht ganz übergehen zu dürfen, um Ihnen
nicht übersehen einer wichtigen Eigenschaft von ihnen
maße Mache in der eigentlichen Tonkunst
beizubringen, sondern mich insbesondere zu beun-
ken, wo, wie und auf welche Art sie auch
Nützen bringen kann.

Die ganze musikalische Mathematik zusammen-
genommen, wird mit einem eigentlichen Kunst-
namen Canonik genannt. Man könnte noch
auf deutsch, der Fünftheilungs = Tafel der Klänge
nennen.

Man muß aber diese Fünftheilung bloß nach
dem äusseren Maas und Verhältniß verstehen,
in welchem ein Klang mit dem andern steht.
Die Hilfsmittel, denen man sich zu dieser Ein-
theilung bedient, sind Tasten und Linien, um
die verschiedenen Klänge nach ihrer abgemessenen
Größe damit vorzustellen, oder um zu
zeigen, wie groß die Klänge zueinander
sind, wenn man sie hören, und die möglichen Hörs-
abmessungen können. Unzweifelhaft aber bleibt es

unzweifelhaft und allein dem Gesöhr überlassen,
von dem Maas = oder Unvollständigkeit derselben im
Zusammenhang und seinem Nutzen zu halten.
Da in Tasten und Linien vorstellbaren
Intervallen sind also jene die Matrizen; ihre
abgemessenen Größen ist die sichtbare Form,
und der Maas = oder Unvollständigkeit ist der Kanon
nichts fester, den aber die Canonik selbst
nicht zu bestimmen oder festzusetzen vermag.
Daher auch, wenn dieses feststehend vorliegt ist,
da Tafel nicht mehr Canonik heißt, sondern
Canonik genannt wird, wobei aber immer
bloß allein das Gesöhr der Dichter in der
mannichfaltigen Kunst der musikalischen
Maas = oder Unvollständigkeit bleibt.

Die musikalischen Intervalle und Töne
lassen sich übrigens abmessen um besten
durch Tasten und Linien vorzustellen, weil
die Tasten zur Vorstellung immer gleicher
Größen überaus leicht unmittelbar sind, die
Linien aber nur besonders Aufmerksamkeits mit
den Fäden haben, so daß man durch ihre
Abmessung am leichtesten erkennen kann, wie
sich die Klänge in ihrer Form und Gestalt
gegen einander verhalten würden, wenn
sie wirklich sichtbare Körper wären.

Um nun Verhältnisse genau zu bestimmen,
woraus eine mit einer andern möglichem
Zahl oder Linie steht, muß man erst die
gefundenen Arten von Verhältnissen kennen lernen.
Demnach ist ein Verhältnis entweder gleich
oder ungleich.

Das gleiche Verhältnis leidet keine Abwei-
chung in mehreren Gattungen, es kann nur
einfach sein; das ungleiche Verhältnis aber
teilt sich in verschiedene Arten von Ungleich-
heit ab, davon aber nur zwei besonders ge-
bräuchlich werden, nämlich das
einfache, überflüssige und überflüssige
Verhältnis der Ungleichheit.

Das einfache Verhältnis wird mit dem mathemati-
schen Kunstnamen *ratio multiplex* genannt,
und besteht daraus, daß eine große Zahl
oder Linie, die kleinere, mit welcher sie ver-
glichen werden soll, nicht nur einmal, sondern
mehrmals ganz in sich begreift. Es muß
also erst alles eine aufgehen, und nichts
übrig bleiben.

Das überflüssige Verhältnis, *ratio superpar-
ticularis* ist, wenn eine Zahl oder Linie
eine kleinere einmal ganz, und noch überdem
einen besonderen Teil desselben in sich
enthält. Nach der Größe dieses besonderen

Teils, bekommt das Verhältnis seinen
besonderen überflüssigen Namen. Entweder
der Überschuss genau die Hälfte, so heißt
es *ratio sesqui altera*; Entweder es nur
drittel vom Ganzen, so heißt es *ratio
sesquitercia*; Entweder es aber nur ein
viertel, *ratio sesquiquarta*.

Das überflüssige Verhältnis heißt, *ratio
superpartiens*, deswegen, weil nach der
Teilung mehr als ein Teil übrig bleibt; z.
B. Wenn eine größere Zahl oder Linie, die
kleinere ganz, und noch mehrere Teile des-
selben in sich begreift, wie etwa, wenn ich
die Zahl 5 mit 3 vergleichen will, so ist die 3
in der 5 nicht nur ganz, sondern noch zwei
drittel desselben enthalten sind. Dieses
Verhältnis heißt daher in der Kunstsprache
ratio super bis partiens tertias.

Um Ihnen diese Gattung des überflüssigen,
den Verhältnisses noch etwas deutlicher zu
machen, will ich Ihnen noch ein Beispiel
aufgeben: z. B. Wenn ich 8 mit 5 oder
16 mit 10 vergleichen will, so ist die kleinere
Zahl in der größeren nicht nur einmal
ganz, sondern auch noch 3 fünftel darüber
enthalten. Diese *ratio* wird mit der be-
sonderen Note:

ratio super tri partiens quintas, ausgedrückt. Solche Einteilungen können aber auch sehr mit getrieben, und außerordentlich mannigfaltig werden, in der musikalischen Mathematik sind ihnen aber doch von der Natur gewisse Grenzen bestimmt, über welche sie nicht gehen können. Diese Grenzen aber anzugehen, müssen Sie doch selbst eine Übung der Vernunft in der Musik voraussetzen, deren Grundsätze genau wissen:

- 1.) Was eine Ration, Proportion und Progression ist;
- 2.) Was für verschiedene Arten und Gattungen von Ration man hat; müssen
- 3.) Die Verhältnisse addition, subtraction, multiplication, comparison und anquisition kennen, daß es in der That eine vollständige Wissenschaft wird, die viele Arbeit und Mühe kostet.

Um ihnen aber von dem Verfasser selbst, wie man Klänge abzumessen hat, einen Begriff zu machen, will ich uns die Probe mit einigen wenigen Intervallen machen. Gern zu brauchen wir aber nur so genanntes Monosford, welches sonst auch noch fünftes, Klangverhältnis oder genannt wird.

Wenn ich nun wissen will, was es eigentlich sei, wenn man sagt, der fünfte Ton sei $t - t$, nämlich gleich, so theilt man die Reihe des Monosford in genau gleiche Theile, und stellt auf den Mittelpunkt der Theilung den kleinen Nag, welches unter der Reihe des Monosford sie und sehr genau messen kann. Nach dieser Operation darf man uns die geschehene Reihe auf beiden Seiten des Nag aufschlagen, so wird man finden, daß beide Hälften übereinstimmen. der fünfte Ton ist also

in ratione aequali $t - t$. $2 - 2$. $3 - 3$. etc. c. c.

Wollen Sie eine Probe mit einem vierten Verhältnisse machen, so theilen Sie die Reihe des Monosford in 3 Theile. Zwischen von diesen Theilen lassen Sie den Nag, und schreiben den Nag an denjenigen Ort, wo der dritte Theil anfängt, unter die Reihe, so werden Sie sehen, daß beide Hälften die Octaven $c - c$ förmlich, deren Verhältnisse dieser Abtheilung zu folgen $t - 2$. sehr muß. So wie sich nun $t - 2$ verhält, so verhalten sich $2 - 4$, $4 - 8$, $8 - 16$ etc. Diese letzten multiplicativen Verhältnisse heißen eigentlich Progressionen oder Vergrößerungen, und werden in der musikalischen Sprache rationes multiplices genannt.

zur Erlangung der musikalischen Kunst,
sollte ich Ihnen Musikergoß Anfangsgründe der
theoretischen Musik, Doctus Ausweisung zur
Rational = Erlangung, und Unkosten Hodegum
curiosum etc., in solchen Worten, die absichtlich
bloß für diese Materie geschrieben sind
die sich in aller Absicht fühlänglich machen
lassen können.

Die Vorfälle aller möglichen Interessen
sind anzusehen, nicht nur das zu mittelständig
sagen, zumal da sie nicht notwendig im
Capitel von der Harmonie alle angreifen
müssen, was nicht nach ihrer Vorfälle
sind, sondern nach ihrer Anwendung.

In Absicht auf den Nutzen und die Ausbrei-
tung der musikalischen Kunst überlaßt,
müß aber noch angreifen werden, daß sie auf
alle Weise für den Instrumentenbau den größten
Nutzen haben; für den eigentlichen Fortschritt
kann das nicht auf bloßen Erforschung
(Experimentation) hinaus. Man denke z. B.
an den Orgelbau, so wird man sich leicht
verstellen können, daß es sehr fühlänglich
Erkenntnis von der Lehre = und Musik, nicht
nicht frohig werden kann. Die Erfin-
dung der geordneten Werke und Töne, also
Orgelbau, ist noch notwendiger Raum,

10.
der nötigen Metallidee, der Größe der
Canalide und Canale, der verschiedenen Abstei-
lung der Windlade, sind laute Dinge, die
genauert und gemessen werden müssen. Nicht
weniger müß die Messen auf Elasticitäten,
das Vorfälle der Töne auf Klänge,
Klangstoffe so genauert und gemessen werden.

Aber auf selbst für den Instrumentenbau
äußert sie ihre Nothwendigkeit nicht bloß in Absicht
auf den äußeren Bau des Instruments, sondern
auch ganz vorzüglich in der Stimmung desselben.
Unser Ohr verlangt fast alle musikalischen In-
teressen so wie als möglich zu hören, ohne
allen Rücksicht auf die Erforschung, die mit
geleitet hat, daß, wenn wir die Interessen
in ihrer vollkommenen Reinheit wissen,
sich aus jeder der Harmonie - Eitel nicht verliert.
Um Ihnen diese Sache noch deutlicher zu machen,
müß ich Ihnen sagen, daß alle Harmonie
oder vielmehr, alle musikalischen Interessen
in einem gewissen Eitel von Quinten oder
Quarten enthalten sind, z. B. c-g; g-d;
d-a; a-e; e-h; h-fis; fis-cis;
cis-gis; -gis-dis; dis-ais; ais-cis des f.
Möchte man nun in dieser Fortsetzung
des Quinten weiter gehen, so müßte man

von 1 minder mit 1 geben, und den Eitel
noch einmal machen müssen. Bei der Stimmung
harmonischer Instrumente kommt es also darauf
an, daß diese Quinten - Eitel zutreffen, das heißt,
daß die letzten Quinten 1, mit dem im Anfang
bestimmten 1 in dem richtigen Verhältnisse des
Quinten stehen. Wenn man nun eine jede Quinte
von 1 an, bis auf sechs so viele stimmt,
wie es eines Oboe zu erlangen scheint, so
findet sich, daß am Ende des Fagotts die letzte
Quinte gegen die erste zu sehr gemindert ist.
Die Ursache dieses zu großen Fagott ist man
den Quinten - Fagott. Um nun diesen Quinten
Fagott zu vermeiden, muß man vom Anfang
des Fagotts an, einer jeden Quinte von einer
vollen Reinigkeit etwas abnehmen, und dieses
Verfahren nennt man temperieren. Wodurch
das Fagott so verfehlt, daß jede von den 12
Quinten gleich viel verliert, so heißt es gleich
temperieren; ist aber die Verteilung
so beschaffen, daß nicht einige auf der Seite
der 12 Quinten, etwa die, welche am viel
leichter gebildet werden, an einer vollen Rei-
nigkeit etwas verlieren, so wird die Tem-
peratur ungleichförmig genannt. Die gleich
temperierten Temperatur ist fast immer gleich,
und es kommt dabei nur darauf an,

die Größe des Fagotts genau zu bestimmen,
und eben so genau in 12 Teile zu vertei-
len. Bei der ungleichförmigen Temperatur
aber, finden sich schon mehrere Differenz-
keiten. Es will das eine diese Quinten,
doch nie zugleich einer andern etwas abnehmen
ohne ja mit niemandem übereinzukommen, auf
welche Quinten die Verteilung nicht gleich fällt,
und ein Teil einer jeden genau von einer
vollen Reinigkeit abgenommen werden
müßte.

Oben gesagt wurde eines Oboe dabei ge-
winnen, wenn keine Temperatur nötig wäre,
wenn alle Quinten bei einer vollkommenen
Reinheit erhalten werden könnten. Da
dieses eine aber einmal nicht ist und sein kann,
so kommt es nur darauf an, auf welche
Weise dem Fagott die richtige Verteilung
möglichst werden kann; ob es am besten
ist, alle Intervalle zu temperieren, oder
nur einige. Die Meinungen darüber sind
unbeschreiblich verschieden.

Einige, die einen jeden Ton einer be-
sonderen Fagottzahl in Abtast auf die
Ziffern, sind der Meinung, daß, wenn
die Töne in einer Reinigkeit nicht genau
einander abpassen, es unmöglich ist, die

gegen einander absteigende Tiefschritte
und Gemüthssteigerungen anzudeuten. Dem nach
Aufsicht nach, haben diese nicht ganz unrichtig.
Wenn man aber dagegen wieder übersieht, daß
selbst diese gleichförmig verlaufenden Temperaturs
kurven verschiedene sind, und das eine feiner, das
andere aber doch etwas abweichend, oder zu
sagen will, so sieht man leicht ein, daß
für diese folgende doch nicht vorzuziehen können;
z. B. Wenn eine Composition, die so com-
poniert ist, daß sie auf einem Instrument
von einem gewissen Temperatursystem
höher kann, auf einem andern Instrument
verwirklicht werden soll, welches auf einem
andern Ort temperiert ist, geht ab dann
nicht diese ganze gefasste Absicht verloren?
Wäre es überflüssig gesücht, daß bei einem
gleichförmig verlaufenden Temperatursystem jedes Ton
seiner eignen Bedeutung habe, so müßte auf
ein und aben dasselbe Stück auf einem Ton-
stück, und auf einem andern Ton vor-
klingen.

Einziges, welche daher der gleichförmig
den Temperatursystem, das heißt, wenn alle zwölf
gleichen Töne in gleicher gleichzeitiger Proportion
von einander entfernt sind, und folglich
alle Intervalle, die man die Namen geben,

gleich viel auf- oder abwärts schreiten, der
Vorzug haben, können auf alle Weise auf einem
bestimmten Organ zu sagen. Wir haben nunmehr
den Vorzug, daß es doch ein ganz neues In-
tervall einmal vorzüglich ist, nicht gleich da-
rauf doch ein ganz unähnliches wieder auf-
zufinden. Bezeichnet wird; daß sie sehr
eines allgemeinen Unbestimmtheit setzen
können, und endlich nicht der Unausführ-
lichkeit ausgesetzt sind, bald eine solche, bald
eine andere Temperatursystem anzuführen, mit welcher
Unausführlichkeit unbeständig auf einmal eine
andere und verschiedene Abweichungen ihres Ton-
systems erfinden zu müssen.

Indessen, da selbst die gleichförmig ver-
laufenden, ihres in längeren Vorzügen noch die
gleichförmig verlaufenden in Wahrheit, dennoch noch ihre
Unbegreiflichkeit für ein und wieder hat,
wenn z. B. in einem vollkommenen Musik-
den Flügel gleichförmig temperiert ist, und
daß die Violinen ihre Töne g-d-a-e
im Verhältnis der vollkommenen vierten
Quinte stimmen, so muß notwendig, wo
nicht in der Intervallen nicht jedem Instrument
wird an sich, daß in der Zusammenstim-
mung der verschiedenen Instrumente selbst,
eine große Unmöglichkeit nachsehen, so hat

man einen Mittelweg vorzuschlagen, nämlich
den Gebrauch eines fast-gleichschwebenden, oder
fast-ungleichschwebenden Tempus. Man hat
sich wohl nicht nur die oben bei der gleichschwebenden
den Tempus die bemerkte Unbegreiflichkeit zu
vermeiden geglaubt, sondern auch darüber zugleich
zu bestehen gesucht, in der vorfindenden Tonart
auch vorfindenden Gewalt, vorfindenden
Ausbau zu bringen.

Von diesem Art sind die unendlich von Mozart
und Beethoven vorgeschlagenen Tempusarten
vorwiegend vorzüglich die der letzten brauchbar
zu sein scheint, nicht allein der vorfindenden
Vorteile wegen, sondern auch, weil sie sehr
leicht, und ohne große Schwierigkeiten ange-
wandt werden kann. Die Schwierigkeit und die
Gontheit desselben können die selbst im Anfang
zu einem Kunst der einen Töne nachsehen,
sind nicht so zu weitläufig sein, als
gewöhnlich mit einander zu sehen, und nicht
zu lange von Matroine zuwendet, die
nicht in allem Betracht mit möglichem und
notwendigen sind, als diese hingewiesen
sich in der Begreiflichkeit der Töne,
nicht und Tempusarten.

Theorie der Musik.

Deutscher Theil.

Von der musikalischen Grammatik.

Erster Abschnitt.

Von der musikalischen Grammatik.

Was haben wir durch die beiden vorgeschlagenen
Theile unserer Theorie der Materialien der Kunst
nämlich die Töne, physikalisch und mathematisch
geordnet, aber unsere künftige Töne
müßte man auf eine kluge und zweckmäßige Anwendung
desselben gründen, das heißt, wir müssen für
uns nach allen ihren Verhältnissen so zusammen setzen
lernen, daß aus ihnen richtig bestehende Töne
stehen, und zuletzt ganze Töne gebildet werden.
Es ist aber zu dieser Zusammenfassung selbst
große Töne, müssen wir unsere physikalisch und
mathematisch bewiesenen Töne noch aufschreiben lernen,
das heißt, wir müssen gewisse Töne kennen lernen,
somitlich mehr als wir nicht nur alle Töne zu sich
selbst, sondern auch so gar von ihnen unendlich mannich-
faltigen Modificationen und ausgedehnten Figuren
auf unsere Augen kenntlich, und darüber zugleich
denkbar und bleibend machen können, so
für uns zu sehen würden. Ob diese Kunst
würde wir uns sehr langsam, oder vielmehr
nicht, alle möglichen Zusammenstellungen der Töne
kennen, untersuchen und vergleichen können;

mit müde auf aben so langsam einen
gewissen Grad von Vollkommenheit in der Aus-
bung und Anwendung dieser Zusammenstimmungen
erzielen können. Kurz, alle die Vorfälle,
die die Verbesserung mangelhafter Gesangs-
kräfte hat, bringt auf die musikalische Arbeit
hin, oder die Erkenntnis der musikalischen Gesin-
gen, der Tonkunst. So wie doch die Mitteilung
unserer Gedanken an andere Menschen und
Völker, ein Gespräch ist, so führen auf
die Musik durch ihren Naturgesetzmäßigkeit andere
Menschen und Völker in der That, ihre verschiedenen
Melodien und Töne zu hören, und
abzuhören, als sie gedacht und komponiert sind.

Diese ganze Kunst mit allem was sie anfangt
endet mit einem musikalischen Kunstwerke,
Composicion, auf deutsch die Naturgesetzmäßigkeit.

Wie die Völker in Europa wissen ihre Musik
anzuschreiben. Obgleich in anderen Welttheilen
auf jedes Volk seine eigene Musik hat, so
hat doch noch keine derselben, so viel aus
den Einschränkungen und anderen Umständen
bekannt ist, das Nachdenken bis zur Festlegung
gewisser Gesetze gehören, wodurch sie ihre
Musik anzuschreiben könnten. Kurzum ist
so viel gewiß, daß weder die Araber, noch
Chinesen, die beiden Völker, bei welchen die Wissen-
schaften am meisten u. hochsten geblüht haben,

17.
Vorgänge wissen haben. Die Chinesen haben zwar die
48. Töne ihrer Musik, die Namen der Noten ihrer
Leute, oder der Töne des menschlichen Hörsinns,
indem sie z. B. einen aus einem Ton in einen
anderen überzugehen werden, soll, sagen: Gehe
von dieser Note zu jener; oder, gehe von jener
zum flüchtigen; mangelhaften Gesängen aber,
im diesen Klängen auf dem Fagott vorzuführen,
haben sie nicht, sie müßten nur, um einen ge-
wissen Ton anzugeben, einmal die Form ihrer
Noten, oder die Töne ihrer Hörsinns machen.
Was die Chinesen betrifft, so findet man bey
z. B. die Töne, daß sie sich sehr mündeten, als
sie von der Einsicht ihrer eigenen Melodien
zu man ihnen vorführen, oder vorzugen, anzu-
föhren und soviel vom Clavier hören lassen. Was uns
unvergeßlich Mr. de la Barde in seinem Essai
sur la Musique von der Musik der Araber
gesagt hat, kommt sie ihre Musik anzuschreiben
ist zwar nicht, aber bey welchem noch nicht ein-
mal, so wie eine vortheilhafte Ausbildung
und vollkommenen Naturgesetzmäßigkeit zu halten. Die
Indier sind nur zur Begreifung gewisser
Modi in ihrer Musik der Buchstaben ihrer
Alphabete, und stellen sie so dar, daß man
nimmt, daß alle ihre gesungenen Musik in
Formen von Eseln und Quaden besteht:
Es ist unmöglich, mit ihnen so beschränkten und
stumpfen Manier, alle die mannigfaltigen Melodien
und Singsänge auszudrücken, deren jedes etwas

ordentlich und bedutende Anfang vollkommen
fähig sein muß.

Die alten Griechen bedienten sich in ihrer Musik,
so wie auch in der Alphabete, der Buchstaben selbst
Alphabete. Aber anstatt, daß sie sich bei dieser
Zusammenführung auf eine kleine Anzahl musikalischer
Anzeichen setzen müßten, wählten sie eine große Menge derselben, und versetzten
dadurch ihre musikalischen Notenkunst außerordent-
lich. Anstatt daß in unserer Einspielerei nur ein
ziges Zeichen zugleich die Töne und Fingern, welche
das Saure nicht nur anzuzeigen, müßten, sondern
Andeutung dieser Dinge unserer Einspielerei geben.
Daher kam es auf daß die 24 Buchstaben selbst
Alphabete zur Bezeichnung aller ihrer Töne, und
daß ihnen ausserdem figurhaften in Absicht
auf Töne oder Saure, nicht fehlen wollten,
und wegen der ihre Buchstaben auf bald verstän-
dlich, bald einfach, bald verdoppelt, bald im-
pulsiv, bald in clinken und verletzten Stellen
zu gebrauchen müßten. Da auf diese Ver-
ständlichkeitslängen noch nicht hinreichen wollten, so
wählten sie diese vorfinden eine Querschrift,
oder schreiben eine grammatische Atonet dar-
über, und endlich schrieben sie sich so gut für
zusammengebrachte grammatische Atoneten
allein zu gebrauchen, das heißt, außer der
Verbindung mit Buchstaben, als besonders für
sich allein gültigen Zeichen.

Daß aus diesen vorfinden Verbindungen
der Buchstaben eine vorfindliche Menge von
Zusammengebrachten müßten, ist leicht zu be-
greifen; nicht aber eben so leicht ist es einzusehen,
weshalb die Griechen sie alle können zu
brauchen haben. Ich muß Ihnen das sagen, daß
bei den Griechen

1.) nicht allein die Vokalstimm, sondern auch
die Instrumentalstimm ihre besondere Notiz hatten.
Wenn das nicht nur die Instrumental - sondern
auch die Vokalstimm - über einen Ton sollte ge-
schrieben werden, so bediente man sich eines
Zeichens von Noten, dem abgehe für die Vokal-
stimm, die unterste aber für die Instrumental-
stimm war.

2.) Nicht allein jedes Modus, sondern auch
jede Klangverfälschung wurde bei den Griechen
mit besonderen Noten geschrieben.
Über diese Verästelung der Töne, da
ein Modus von dem andern nicht unterschieden,
sondern nur eine bloße Versetzung (Transpositio)
war, muß man sich am meisten wundern.
Die Tonkünstler unter den Griechen mußten die
geplagten Gesänge gesungen haben, indem
die Vokalstimm ihre Töne, die sich in Absicht
auf die Noten, womit bloß allein die Vokal-
Klangverfälschung geschrieben werden sollte, allein
auf 620. belieft, die Felsen und die Töne
der Musik außerordentlich verschieden waren müßten.
Die ganze Anzahl der geistlichen Töne
zu finden, muß man das annehmen, daß jedes

Klanggrößen aus 15 Tönen bestanden hat -
daß jede Tonart 18 Töne hatte, davon jedes Ton
zweimal, einmal für die Hauptstimme, und
zweimal für die Instrumentalstimme haben mußte,
so daß jede Tonart 36 Töne bestrich. Wenn man
nun diese 36 Töne mit den 15 Tonarten, und die für
außerordentlich Töne mit den 3 Klanggrößen
multipliziert, so kommen 1620 Töne heraus, aus
denen sich auf ganz genau wegen Allegretto, das ist über
diese Methode als die einzige Schriftsteller, der
auch noch darüber Auskunft geben kann, nachsehen
lassen, finden. Die finden das Wort des Allegretto
unter den von Milburn herausgegebenen Scripto-
ribus antiquae Musicae unter dem Titel: Pro-
ductio musica.

Erst muß man sich auf erinnern, warum
Plato nicht so dinstand, daß die jungen
Leute zu sehr auf Musik verfallen, und
ihnen nicht mehr als 3 Töne dazu erlaubte,
nämlich abonno, weil sie also darauf tröten,
dabei Zeit und Mühe vergeht, daß kaum
in Stand waren, die außerordentlichen Töne
richtig zu überwinden, die unter solchen Um-
ständen mit der Erlernung der Musik verbunden
waren. Aber in 3 Tönen konnte man schonlich
abwechseln nicht viel lernen, nicht mehr, als aber
ein kleines Liedchen zu singen, und nicht länger
mit Cygar zu accompagnieren. Wo haben indessen
weniger Absichten sein zu müssen, daß die
jungen Geister in 3 Tönen von ihrem nicht so
vielen Töne richtig verbundenen Musik nicht

viel lernen, als vielmehr darüber, daß ungründet
infern nicht begreifen und lernen Art, die Musik
zu lernen mehr unter und in 3 Tönen nicht mehr, und
kaum so viel lernen, als die Geister bei allem ihrem
Schnelligkeit haben.

Die Römische Töne sind der geistlichen Kunst und
haben ungefähr 500. Töne nach Christi Geburt nach
bedeut haben, bis auf die Zeiten des Constantin,
da die Töne und Töne in einem Tönen nach
nach Art der Geister beschränkt. Die müssen folglich
bei einem Liedchen nach gewöhnlich gewesen sein.
Aber nachher haben Anfang, ganz mit Christi
überzogen zu werden, und dadurch die Wissenschaften
und Töne überfüllt in Tönen gewesen, ist auf
die Musik, mit den musikalischen Tönen der alten
Geister, und schließlich auf andere Töne, die davon wegen
gesprochen haben, beinahe gänzlich zu Grunde gehen
gew. Weniger muß man 2 ganze Töne abonno
finden, nämlich von 500 nach Christi Geburt an
bis 700. Töne von ihm zu finden, bis im Jahr
725 Johannes Damascenus aus Syrien, ein Mönch,
Anfang, die Musik auf eine neue Art zu setzen,
und anstatt der von ihm gewöhnlichen geistlichen
Tönen, andern und andern vorzuziehen, davon jedes
nicht nur die geistlichen mit einem bloßen Klang
sondern eine ganze Intervall auszuheben. Diese Töne
aber sind ihrer großen Schnelligkeit wegen
abwechseln nicht allgemein gewesen, wie
Milburn in seiner den alten geistlichen
Schriftstellern vorgesetzten Vorrede bemerkt hat.

Auf des Zitt hat man ausgefangen, fünf des noch
15 Buchstaben des lateinischen Alphabets zu bestimmen,
nämlich die noch Octaven: a b c d e f g i
und die gemittelten: h i k l m n o p. Als aber
nicht lange danach der Sabst Gorgorius merkte, daß die
Buchstaben h i k l etc. nichts andres als neue Vokale
bedeuteten, und mit ihnen Octaven setzen
konnte, so veränderte er sie auf die 7 noch Buchstaben
des Alphabets über, und glaubte, daß sie für
sich gegenwärtig, die 7 wichtigsten Töne der Musik
darin zu bezeichnen. Man hat aber doch nachher
noch den alten Buchstaben beigefügt, um damit
das b von dem k zu unterscheiden. Die noch Octaven
bezeichnete man mit großen Buchstaben, und die
gemittelten mit kleinen. Da man in dieser Zeit
nicht leicht über die Grenzen eines Octaven
hinaus ging, so war dieses Alphabet für
sich. Auf diese Art sind alle gorgorianischen
Einsingen geschrieben, jedoch ohne Zeichen
der Quantität, nämlich:

d e k e d e f e d e d. e k e.
sit nomen domini benedictum in saecula.

Auf dieser Weise finden wir uns auf noch fünfzig
Tagen in einem musikalisch - theoretischen Werk,
das aus einem sehr hohen Zeitalter, alle
möglichste Einsicht auf diese Art angestrichen,
geschrieben oder gedruckt.

Setzte man die Quantität der Töne oder Buchsta-
ben durch darüber gesetzte Zahlen an, so

nämlich einen ganzen Takt durch 1, einen halben
durch 2, ein Viertel durch 4, ein Achtel durch 8
durch 4-8-16 etc. und auf diese Weise ein jedes
Taktstück, nicht bloß in Absicht auf Höhe und Tiefe,
sondern auch auf Dauer, vollständig gemacht, so
könnte man nicht einsehen, diese Art von Notenschrift
kann schon für sich allein vollkommen zu sein.
Aber gewöhnlich versteht man bei solchen Umständen
den die einfachsten und leichtesten Mittel zur
Vervollkommenung insonderheit anzuwenden. Indessen
konnte man in jenen Zeiten auf diese Mittel
keine Rücksicht nehmen, weil die ganze Musik
fast nur allein, in dem so genannten Canto
firmo bestand, wobei die Dauer des Tones
fast ganz unbedeutend ist, weil sie schon sehr
lang durch die Länge und Breite des im Ton
bestimmten Tones nachhaltenden Tylens, bestimmt
wird.

Die des folgen hat man die 7 Töne auf 7
Linien vorzeichnen gelehrt. Einige glauben die
sechshebigen Ziffern, die damals schon im Ge-
brauch war, habe einige Gebrauchsart gegeben.
Man brauchte einige Punkte. Endlich geschah
im 11. Jährl, nämlich im Jahr 1024, ein
Benedictiner-Mönch, Namens Guido Arezzo,
Musikdirektor eines Klosters zu Pongosa im
Lombardischen, ein ganz neues Notensystem ein.
Er setzte die 7 Linien ab, und besetzt diese
mit 5 Buch, wobei er die Punkte nicht bloß auf

die Linsen, sondern auf gewisse Weise auf
die spatia fallen. Die Bewegung dieser Noten
wird so als wenn Gesang, den man dem Geist.
Johannes zu offen, als wenn Paton des Tügers,
und weil so sich selbst vocem clamantis in
deserto genannt, und die Einsamkeit anzu-
deutet, so ist, unwillig.

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Faculi tuorum
Solve polluti Labii reatum
Sancte Ioannes.

Diese Art, Musik zu schreiben, oder vielmehr
die Form der Musik zu bezeichnen, heißt die
Guidonische Solmisation. Da sie so viel Licht
für die Kunst gewährt, und sich so viele Jaso-
funde der Kunst nachher hat, man sie auch
vollständig verstehen muß, um alle musikalischen
Schriften lesen zu können, so ist es nicht
nötig und nützlich, Ihnen einen kurzen
Geist davon beizubringen. Wollen Sie
übrigens auf die andern Schriften Rücksicht neh-
men, so folgen die Ihnen folgende Worte.

1.) Sexti Calvisii Musicae artis praecepta
nova et facillima, per septem voces
musicales.

2.) Quod. Exercitationes musicae duae.

3.) Otto Gubelinus, kaiser, jenseit göttlicher Be-
wilt von der Vocibus musicalibus.

12.
4.) Joh. Zeno. Veltshut ut mi sol, re, fa, la,
tota musica et harmonia aeterna, und

5.) des Degen geschriebene so genannte besetzte
Orgel von Matheson.

Diese wenigen Schriften (man hat über diese Materie
nun ungeheure Menge) werden hinreichend sein!
Ihre Meinung darüber zu befeindigen, und Sie von
allen den Umständen, die sich durch eine Zeit von
ungefähr 600. Jahren mit dieser Verbindung zugeho-
ren haben, unterrichten können. Ich werde daher
in meinem Vorwort dieser Materie ein desto be-
sseres Verstande können.

Guido Continuo scheint gewöhnt zu haben, daß
die Quinten in der Orgel durch Falschord oder
Quarten abgetheilt werden, in welcher (unwillig
in der Quarten) das Tritonium allemal unter lag.
Die Quinten auf der Orgel ist die Abtheilung durch
Falschord mit noch bei dem Ton Gygat Gygat
oder bei ihrem h anfangen, ob sie gleich noch
höher Ton haben. Weil so eine aber einer
Entscheidung von unteren Ton steht, so ist es an-
zugehen wollte, unwillig von G, so müßte
es auf eine andere Entscheidung stehen. So
müßte daher möglich die Bewegung, daß es den
oben oben von Quarten gabe, unwillig:

1.) wo das Tritonium, das in jeder Quarte
enthalten ist, unter liegt; z. B. von h - e.

2.) wo das Tritonium oben liegt, ab: e - f.

3.) wo es in der Mitte liegt, ab: d - g.

und daß alle diese 3 Töne des Quarten, in
 uns Töne vereinigt sein müßten, wenn man sie so
 ordnete, daß das erste Intervall das Quintum
 oben, das zweite in der Mitte, und das dritte
 unten fälle. So wurde aus diesen Tönen eine
 fünfstimmige Organoform, und heißt das ganze
 System in sieben solchen Organoformen, so daß das
 erste in G anfängt, nämlich:

- 1.) G A H C D E
- 2.) C D E F G A
- 3.) F G A B C D
- 4.) G A H C D E
- 5.) C D E F G A
- 6.) F G A B C D
- 7.) G A H C D E

So sind jetzt aber die Kenntnisse der Musik wohl
 vorüber, und man überläßt anfangs, den
 neuen Zusammenfang musikalischer Dinge zu
 benutzen, bringt man auf zugehört an, die
 Unzulänglichkeit und Unbegreiflichkeit dieser
 Erklärung und Einwirkung zu benutzen und
 zu helfen.

Für die neuen Unbegreiflichkeit derselben was
 die sogenannte Mutation, oder die Verfindung
 Name, die man alle Augenblicke neu und
 aber derselben Note geben müßte, so bald die
 Grenzen des Gesangs nebeneinander setzen als da,

oder tiefer als ut zu setzen. Unter solchen Um-
 ständen müßte man oft neue Note ut nennen,
 die immer Augenblicke vorher la gefahren fälle.
 Sie können sich nicht vorstellen, welche Verwir-
 rung dieses Verstandes haben müßte, und ob ein
 gewisses beständiges Maass der neuen Jafindung
 ist glaube ich was fragwürdig, Unruhe gefalt hat,
 diese Mutation, wenigstens in Absicht auf Kinder,
 crust tenellorum ingeniorum zu nennen.

Die zweite Unbegreiflichkeit war, daß man
 außer dem 6 können einzigen formatischen
 Ton fälle.

Die dritte Unbegreiflichkeit lag in dem ge-
 zu nützigenwärtigen Anfang dieses Systems. Nicht
 man aufzufangen hat, wie insonden Nimmern
 zu komponieren, die unter sich komponieren müs-
 sen, können wir so wenig mit dem 2 Octaven
 des Alten, als mit dem von Guido noch jetzt
 gehaltenen 6 Tönen aus.

Die vierte und größte Unbegreiflichkeit war,
 daß alle Note des Guidonischen Systems, die aus
 bloßen Punkten bestanden, nirgendy Abtiff
 fällen. Guido war also im Grunde noch sehr
 wenig weiter gekommen, als seine Vorgänger
 in den musikalischen Verbesserungen, Johannes
Damascanus, und der Papst Gorgorius, denen es
 hindern Fortschritt abwechselte wie die Töne und
 Töne, nicht aber die Dauer der Klänge andrük-
 ten.

Um allen dieser Unthun abzuhelfen, sing man
also an, auf Verbesserungen zu denken, denn noch darinnen
bestand, daß man, weil man fand, daß im diatonischen
Klangverhältnis nicht mehr und nicht weniger als 7 Haupttöne
sind, die sich nur von Octaven zu Octaven fast bis
ins Unendliche vertheilen, den 6 Quintessenen Tönen
nur sechzehn beifügte, nämlich 16, wodurch man in
den Tönen gesichert wurde, alle Grade eines Octaven
abzudeuten, ohne einen in denselben andern zu
nehmen, als in einem andern.

Um den Mangel des chromatischen Tones abzuhelfen,
hielt man alle ganzen Töne in gleicher Höhe, so daß
jeder jede Octave aus 13 Tönen, 12 Intervallen
oder 12 halben Tönen besteht, nämlich aus 8 diatonischen
und 5 chromatischen.

Um den zu geringen Umfang des alten Systems
abzuhelfen, und mehreren verschiedenen Tönen zu be-
kommen, gab man nach und nach die Anzahl derselben
bis auf 29 diatonische und 20 chromatische anwuchs,
so daß man nun anstatt der 4 Intervalle des
Quintessenen, die nur 2 Octaven ausmachten, oder die
7 Intervalle des Quintessenen 8 Intervalle, oder 4 volle
und diatonische und chromatische Töne zusammen
gesetzte Octaven bekam. Diese 4 Octaven machten
den gewöhnlichen Umfang unseres Orgels aus, denn
sich weniger, so wenig als oben, ist abzuhelfen.
Auf alle Clavieren und Flügel, die noch vor
unserer Zeit bis 80 Töne gemacht worden sind,

haben einen größeren Umfang. Wie weit wir
jetzt in unsern Tönen über die Grenzen dieses
Umfangs hinaus gegangen sind, wissen wir selbst.

Schließlich, um mit den Tönen des Quintessenen nicht
bloß die Töne und Töne, sondern auch die Dauern
des Klangs anzudeuten, weil man nun immer mehr
gesehen wurde, daß in einem guten Musik die mannich-
faltigen Verbindungen und Verbindungen in der That
mehr einen Hauptbestandteil aus, bekamen die
musikalischen Töne auf noch diese Weise verbessert,
die Verbesserung. Man schreibt sie gewöhnlich
einem Doctor zu Paris, Namens Johann de
Musis (Jean de Murs) zu, der sie im 1330-
33 gemacht haben soll. Es ist aber nun allgemein
daß die Verbindung schon vor ihm, schon im 11ten
Jahrhundert, als in dem alten Jafodendot, in dem
den Quinto gelebt hat, gemacht war. Dieser frühere
Verbindung und Verbesserung dieses Quintessenen Notensystem
sind Franto und haben gegen das
ende des 11ten Jafodendots in Lüttich. Das Buch
ist ein Manuscript, welches man gefunden hat,
unter dem Titel: Magistri Franco's ars de
musica mensurabili. Dieses Manuscript findet sich
sowohl in der Königl. Bibliothek, als
auch in der Bodleianischen in England. Noch ein
anderes Manuscript dieses Anfangs hat sich in
einem andern Handschrift, unter dem Titel: pro
aliqua notitia de Musica habenda gefunden,

in welchem ich schon einmal schrieb: «non
enim erat Musica tunc mensurata, sed paula-
tim crescebat ad Mensuram, usque ad tempus
«Franconis, qui erat Musicae mensurabilis
«primus autor approbatus.»

Dieses ist ungefähr die Geschichte unserer musika-
lischen Ziffern = Sylben, wenigstens des, davon
Kenntnis bis auf uns gekommen ist. Diese Ziffern
auf der letzten Verbesserung werden auf noch jetzt
von allen europäischen Völkern gebraucht, mit dem
Unterschiede, daß so wie die Melodie und Harmonie
in Europa vorseh und bingsamen und mannichfal-
tigen geworden, auch die Ziffern auf noch und auf
zu diesen Vervollkommnungen sehr genommen hat.
Die Franzosen, Italiäner und Engländer des
Guidonischen Sylben, jedoch mit dem Zusatz
des siebensten Sylben. Obgleich die Deutschen und
Holländer sind davon abgegangen; die Deutschen
helfen sich an die Stelle des Sylben gewisse Buch-
staben, c, d, e, f, g, a, h etc., die
Holländer aber durch Vermählung anderer Sylben.
Diese nennen wohl auf statt des Guidonischen
Sylben ut, re, mi, etc. Die Sylben bo, ce,
di, ga, lo, ma, ti au, die aber nichts als
gewisse M-Sylben minder abwechseln, und dagegen
solche einführen, die mit dem Umlaute unserer
Buchstaben eine große Ähnlichkeit haben, nämlich:

Das a namlich so la — b be — c — ce,
d — de, e — me, f — fe, g — ge. So beseitigt
sich bald mehr als ein, und nahm die Guidoni-
schen Sylben noch einmal an, jedoch mit dem
Zusatz des Sylben ni, und anstatt ut, do, und
womöglich das l mognomum. Zu der Form,
höfliche Töne aber noch so ein Sylben, nam-
lich: di — ti — ma — fi — si — lo — na, so
daß also die 12 Töne eines Octaven nach der
damaligen Art statt c — cis d dis . e eis
do — di re ri ma mi

f fis g ges a ais b h c
fa fi so si lo la na ni do.

gesungen und ausgesprochen werden.

Außer diesen angeführten Veränderungen und
Besonderheiten sind in damaligen Zeiten nach und
nach noch sehr viele andere zum Vorschein gekommen
aber fast immer bequemer aber so bald wieder
vergessen worden, als sie entstanden. So lang
die Kunst selbst in ihrer Vervollkommnung
begrieffen war, und niemand mehr Veränderung
des auf unserer Mannichfaltigkeit ansetzen,
würde natürlichweise die davon abhängende
Notwendigkeit der einfältigsten Veränderungen
erkennen lassen. Daß dieses unter solchen
Umständen jedoch nicht sein sollte. Beseitigen
Besonderheiten aufzutreten, um zu dem allgemeinen
Vorteile der Kunst auf seine Erhaltung nach

Besten Vortheile zu bringen, ist gar nicht zu
vermuthen. Aber das muß man sich billig
einkunden, daß selbst in den nämlichen Zeiten, wo
sich alle Kunstgesetze mit der dazu gehörigen
Notwendigkeit bestimmt waren, so all' auf dem
Hinter der Kunst stand, daß beinahe an hundert
Jahrhundert gar nicht mehr zu denken war, nach Ende
gehörten sind, die sich einfallen lassen, zu sehen
so vollkommen ausgebildeten Zirkeln zu mühen
sich, und dagegen nur einen einzigen - als
Mittelstand anfang, für seine gewöhnlichen Zirkel
zu verstehen, oder als nach immer mehr fort
schrittliche mehr gewöhnliche und bloß, was es
nach zumeist gleichgültig, welche Zirkel in der
Welt gebracht werden; als aber die im An-
fang mittelständigen gewöhnlichen Zirkel mit der gewöhnlichen
selbst nach und nach in einen gewissen festen ge-
samten Anfang gebracht waren, so daß man nicht
mehr aber die Verhältnisse, Voraussetzungen und
Abweichungen notieren konnte, als unter dem
Machen und Gewöhnlichen selbst, man es gewiß
großer Nutzen, nach auf Abänderung und
gänzliche Umänderung zu verfallen. Daraus haben
wir an unserer Notwendigkeit zu wissen den Jahre
1720 - 30 in England nur selbst Beispiel
selbst.

für gewisses Loanz da la Land, das dem Kaiser
auf ein Loanz zu legen pflicht, gab 1725 zu

London ein Brief geschrieben, und nannte es a new
system of Music. In diesem Werke hat er den
Vorschlag statt c - d - e - f - g pp die bloßen
Zahlen 1 - 2 - 3 - 4 pp einzuführen, und glaubte,
es würde die Erlernung der Musik ungemein zu
erleichtern. Es bedachte aber nicht, daß jede Taste
nicht zweigeteilt, sondern einfach und geteilt werden
muß, daß es folglich auf zweigeteilt 1 - 2 - 3 - 4
kommen müßte, und daß überhaupt Unzufriedenheit
mit der Natur noch der Vorfälle der Töne
eintreten könnte.

das Vorhandensein ist, daß es seine Befindlichkeit
bei dem Gewaldbusse für sehr brauchbar hält.
Es spricht von 12 Klängen, denen es aber so
viele Gassen als Kreuzgassen geben will, und
behauptet nicht, oder weiß nicht, daß man
im Jahr Zeit schon überall bekamen und
eingesetzte symmetrisch - zusammenhängende Oden
nicht 12 sondern vielmehr 24 Klänge aufstellt.

Es wäre wohl zu aufpassen, ob die Klavesignatur (Claves signatas) abgeschrieben, und sie mit einem Mangel unter und über einem 5. zu ergänzen. Linien gezogen, andere Linien zu ergänzen. Aber die Mängel von Linien sind sehr gering. Nach dem eigentlichen Verständnis der Symmetrie und Harmonie. Durch lange Befragung hat man gefunden, daß dieses der Linien nicht mehr und nicht weniger als 5. sind. Man hat

langen von der Laute der Fische mit 2-3-4-
5 bis 10 und 12 Töne gemacht, aber bald grüßte
gefunden, daß man diese nicht mehr und nicht mehr,
so als 5 Töne, nur noch die zu Töne zu
nominale Klangschlüssel der ganzen Umfang unserer
Töne von der untersten Fische an bis zur höchsten Fische
damit zu bezeichnen. Unter 5 Töne haben gerade
so viel Umfang, als eine gewöhnliche Menschengruppe,
eine oder zwei einzelnen Töne unter oder über
ihnen, wenn die gewöhnliche Menschengruppe die Um-
fang derselben einmal überschreiten sollte, macht
noch keine Versetzung, weil sich die Töne abwechselnd
am meisten in der Mitte aufsteht, als auf einem
Glockenstuhl nur selber nötig macht. Dieser all-
gemeine gemeinsame Umfang enthält nicht nur eine
vollkommene Oktave, sondern noch einen Ton darüber,
sondern auf zwei Quinten über einander liegen,
so daß dadurch die menschlichen Töne einen
Oktavenumfang, oder einen Doppelton am höchsten
zu erkennen können, und am deutlichsten
in die Augen fallen. Der menschliche Ton mehrheitlich
freier, so wie aus allem Vorstehenden, Versetzung,
und der geringen Mangel.

Ein jeder Wissenschaftler, sagt Matheson in seinem
vollkommenen Capellmeister, hat eine bestimmte
Fähigkeit, die man mehr oder weniger muß,
noch erlernen kann, man nicht leicht anders
Gehör und Übung erwerben kann.

Also unsere jetzige Ziffernfolge, oder die sogenannte
mögliche Tabulatur, die auf noch eine andere
Art, nicht mit Aufmerksamkeit betrachtet, der
gibt meistens nur so wenig, und nicht
dieses Mischspiel, daß ihm die Lust zu verbessern
nicht verloren wird, so wie man, daß man
Lust hätte, eine solche Ballade, der das
a b c, nachher noch, sich anlassen zu lassen.

Wir müssen nun aus der vorstehenden kurze
Geschichte der menschlichen Ziffernfolge, daß diese
schon im Jahr 1024 die ersten Töne waren, und
diese Noten oder vielmehr Punkte nicht bloß auf
die Töne, sondern auch auf gewisse Fächer, auf
die Töne gehen. Diese menschlichen 5 Töne
bedeuten mit sich noch auf eine Art, wie
mit dem Vorstehenden, daß wir andere Ziffern
darauf setzen.

Wir sind allein bedürftig aber diese 5 Töne
noch nicht gut, und wir können von einem
derselben geradezu sagen, daß eine auf dieselben
gesetzte Note diese oder jene Ton bedeu-
te. Also diese ihre Bedeutung zu bestimmen, setzt
man an den Anfang eines jeden Tones von 5
Tönen eine gewisse Ziffer (Schlüssel) und
nicht nur die Töne, sondern auch die dazugehörigen
bestimmten Töne ihre gewisse Bedeutung
noch erhalten.

Salzsa Zinsan giabt es dergleichen Aorta
oder genet, davor jede sich anders in erscheinend
Unterschiede spürt. Die meisten auf Claves sig-
natae.

Das erste dieser Schlüssel ist der g Schlüssel.

Der zweite der e Schlüssel, 13 und

der dritte der f Schlüssel. 21.

Der 5. Schlüssel dient vornehmlich zu hohen
Tönen, hat aber auch den Notensatz eines
Mittels. Die erste Note ist auf der ersten
oder zweiten Linie, und führt die Ton-
namen von g bis h und mit dem fünften z.B.



so wird gewöhnlich der französische Schlüssel ge-
nannt, weil es zu den in Frankreich häufig ge-
bräuchlichen Instrumenten, als Taborn, Clavi-
er etc. am bequemsten ist, das heißt, alle Töne
die in dem Umfang der vorerwähnten Instrumente
liegen, lassen sich ohne Anstrengung darüber und
darunter gezogen werden. Dasselbe und in der
Folge vorzulegen.

Die zweite Note dieses Schlüssels ist auf der zwei-
ten Linie von unten auf, wo es die Töne g-a-b-c-d-e-f-g
zu nicht nur von g anfangen, sondern auch
aufwärts und mit dem fünften fließt z.B.



Man nennt ihn insbesondere den deutschen Schlüssel,
weil man sich denselben in Deutschland zu Tonsätzen
für die Violon, Trompeten, Fagott, Taborn,
Claviere etc. bedient.

Der 5. Schlüssel hat eine erscheinende Stelle
und wird häufiglich zu hohen Tönen gebraucht,
da nicht zu hoch und nicht zu tief gehen. Die
Linie, auf welcher es steht, heißt allgemein 5;
hat es eine zweite Note auf der ersten oder zweiten
Linie, so wird es insbesondere der „Diskant-
Schlüssel“ genannt.

Hat es eine Note auf der zweiten Linie
von unten, so heißt es der zweite Diskant,
oder der erste Alt-Schlüssel.

Auf der dritten oder vierten Linie, nennt
man ihn den Altzins. Und endlich
auf der vierten, Fagottschlüssel - z.B.
Diskant. ^{vierte Linie} Alt. Fagott.



Der dritte Genus von Schlüsseln ist der f
Schlüssel. So wird häufiglich zu hohen Tönen
Tönen gebraucht, und auf dem Notensatz
Clef-Schlüssel genannt. So hat man
Notensatz den erscheinenden Tönen.

1.) Auf der vierten Linie von unten, und
die Linie, auf welcher es steht, heißt alle,

die neuen für Elvino abgesetzten Tonstück,
wo mehrere Notensysteme nebeneinander stehen,
so sind über die Notengänge gesetzmäßige Linien gezogen,
sodass viele Räume fälschlich haben müssen, um die Noten
der verschiedenen Linien nicht ineinander zu vermischen.

Der Alt ist eine Stimme in der Musik die in
Abseits auf Höhe dem Diskant am nächsten kommt.
Es ist eine Art von Mittelstimme, aber sehr weich,
und kann nur von einem vornehmlichen Quaden,
oder von Euphorie gesungen werden. Dieser Stimm
gibt man in seiner höchsten Ausbildung den Namen
Sung von dem Chören F bis hin E. Die
Quaden hat es auf der dritten Linie des Notensystems
platt, und so wird, wie man schon gesehen
haben, mit dem E Schlüssel bezeichnet. Vorher
sah die alte die Töne seiner Anfangs mit
der Dilling seiner Schlüssel, und die werden
nicht ohne die Begleitlichkeiten in der Begleitung
eines solchen finden, als ich schon bei der
Begleitung des Diskants gezeigt habe.

Der Tenor, der ebenfalls noch unter die Mittel-
stimmen gehört, aber doch schon mehr tiefen
als der Alt ist, und männlicher klingt, hat seinen
Namen von dem lateinischen Worte Tenore, fälschlich
abgelesen, weil man falsch Stimme am Anfang
sah, nicht von abgelesen, und eine Melodie
zu führen. Die ist auf der ersten Stimme ganz

14.
gesungen wird gesagt, worin sie auf sich
wird in der so genannten Melodie, und andere
so viel Töne = als Harmonie - Musik, die
Längstmelodie, der ersten Gesang, (Cantum fix-
tum) der Euphorie, der Inhalt des ganzen
Stückes führt. Die schon gesagt, wie und wo,
wie sie ihre Namen gegeben worden.

Der Anfang ist von C bis G, und die
Dalle seiner Einsätze auf der ersten Linie von
unter. Auf sich gründet die mühsame Begleitung
seiner Anfangs, auf dem ersten Linien steht,
wie die bei näherer Untersuchung leicht selbst
beurteilen werden.

Der Bass ist die tiefste unter den Menschengtimmen,
oder die tiefste Stimme wird Tonstück abgelesen, und
hat seinen Namen von dem gleichnamigen Moos Bass.
Der Anfang ist von G bis hin E.

Man beachtet sich gut Begleitung seiner Anfangs
des F Schlüssel, und sieht es, damit alle Töne
bequem und deutlich, aber so wie bei der schon
vorherigen Stimme, abgedrückt werden können,
auf der ersten Linie von unter. Die noch übrigen
beiden Noten, nämlich der erste und niedrige Bass,
denn Einsätze auf der dritten und obersten Linie
gesetzt werden, sind bei uns noch nicht gebräuch-
lich. Auf so gut in Frankreich, wo man sich
bisher immer des ersten Bassschlüssel bedient
hat, braucht man jetzt den dritten.

Mit den noch übrigen 2 Pfeiffen findet in
Abficht auf Hüllfeln und beginnend Zinfungern
des Umfangs davor, das unwillig steht, was
schon vor f - und E. Pfeiffen vorkommt. Man
mache nun schon oben schonen Bedrücke zu-
fassen, wie natürlich und vollkommen das Gebraucht
des Pfeiffes ist, wie die Zinfungern aller
möglichsten fassen und tiefen Tönen mit ihnen
gemächlich 5 Töne auszukommen, und ihnen
nach Befehl des Tönen ihre angemessene
Bedeutung zu geben.

Von den Figuren des Noten und fassen, die
nun auf diese mit einem von den angeführten
Pfeiffen bezeichnen 5 Töne gezeigt werden.
Daher ist ihnen wohl nicht viel zu sagen. Die
Töne für, oder können für das aus jeder Linie
Ausweisung zu den Anfangsbildern der Musik
kommen lassen. Obgleich von dem Unterschied
des in ihrem Klangsysteme aufstehenden krasse
denn Octaven, muß ich hier anmerken, daß die
erste Octave unsere Tonleiter die große Octave
genannt, und deswegen gemächlich mit ganz
einen Buchstaben geschrieben wird; die zweite folgt
c - h heißt die kleine; die dritte die niedrige
streich, die vierte die geringstreich, und
das noch darüber, oder noch tiefer geht, die
die geringstreich; die Töne, welche noch unter
die große Octave hinunter gehen, werden
Contrabass genannt.

3. F. Die große Octave. Die kleine Die geringstreich.

c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h

Contrabass.

Diese Anweisung schenkt mir nur so viel nötiges
zu sagen, zumal darauf aufmerksam wird, daß die
dieser Unterscheid bei den Tönen, die nur in der
kleinen Töne bekommen werden, müssen.

Außer den angeführten Tönen von Tönen findet
sich aber noch eine andere Reihe, die man fallen
Töne, (Semitonia) nennt, für die nur auf die
einen Notengramm einen Platz mehr haben, weil
alle Töne und Töne schon von den Tönen c
d e f g a h ausgefüllt sind.

Diesem Mangel nun abzuwehren, hat man ganz
kleine Zinfen gefunden, nämlich das # und b.
Diese beiden geringstreich Figuren sind in der
musikalischen Notierungskunst von unermesslicher
Bedeutung, und werden so stark gebraucht
daß kaum eine ordentliche Melodie in der Welt
zu finden sein wird, worin sie nicht vorkommen.

Die noch übrige Notenschriftzeichen genannt,
und die Töne, welche sie angeführt werden,
wird durch sie nur einen fallen Ton mehr

rosföft oder ronindvigt. Das # rosföft und das
 b ronindvigt. Jauch wird das in Absicht auf diese
 Wirkung beschreibend, diese aber ronindvigtgen
 genannt. Man hat also diese beiden gegensätzlichen
 Beschreibendungen vor, wenn man von ähnlichen
 Beschreibendungen, nur mit dem Unterschied, daß sie
 diese Töne, nicht schon im neuen halben Ton
 rosföft oder ronindvigt Ton, noch im neuen
 halben Ton zu rosföft oder ronindvigt. Die Töne
 das einfache + oder das große oder doppelte b
 die wahre Gebrauchs dieser beiden Töne sehr
 die können können, wenn man von der Töne
 und Klanggeschichten handeln.

Wenn man nun das # nicht von den sieben
 Lautstärken, nämlich e d e f g a h rosföft
 so wird der Ton, den es vorzählt ist, die
 Töne ist ausgesprochen. So wird z. B. wenn man
 e ein # steht eis; von d - dis; e - eis;
 f - fis; g - gis; a - ais; h - his;

die Namen der Töne die b ronindvigt
 Töne werden durch die ausgesprochenen Töne es
 genannt, man jedoch eine kleine Abnahme nicht
 zuverlassen ist, nämlich bei e - h und a,
 welche Töne eigentlich nach der Regel ces
 hes und als Töne müssen, die man aber
 es - b und as nennt, z. B.

e d e f g a h
 ces des es fer ges as b

Wenn in einem Tonstück eine dergleichen rosföft
 oder ronindvigt Töne vorkommen, so hat man sich einen
 Tonstimmungsmaßstab vorstellt, und setzt die verschiedenen
 halben Töne auf die Linien und durch die
 Linien die verschiedenen Töne, damit der Spieler der
 Töne im Takt der Melodie durch die Töne
 kommenden Töne nicht verwechselt, und zugleich die Noten
 selbst selbst nicht verwechselt und zu jeder Ausdrucks-
 weise. Diese Töne der Töne gesföft # oder b
 behalten ab dann ihre Töne und Wirkung durch die
 ganze Linie, und werden gewöhnlich bei jeder halben
 der Linie nicht verändert. Oft gehen sie auf diese
 nur ganze Tonstück, wenn es den Tonstimmungs
 zu leicht war, sie auf jeder besonderen Linie
 nicht zu verändern.

Wenn nun jede Linie und jede Oktave fertig ist,
 nur solche ronindvigt oder beschreibung auszusprechen
 notwendig nicht nur die Namen, sondern auch die
 Töne der Töne verändert werden, so müssen
 auf Mittel vorgehen, nämlich ganz kleine
 ganz nicht aufpassen werden können, d. h. Töne
 notwendig jedem Ton seine Note und ungewöhnlich
 signifikant nicht gegeben wird. Zu dieser Absicht
 hat man eine besondere Töne rosföft, nämlich
Widerstandsstellung = Töne genannt wird. Diese ist
 das ronindvigt b nämlich auf h quadratum
 oder cancellatum genannt wird.

Sucht sich diese b auf einer Linie oder auf einer
 Oktave, vor einer Note, die vorher durch ein # rosföft,
 oder durch ein b ronindvigt war, so zeigt es die

Wiederholung desselben in einem andern Platz, an
 da diese Ziffern bloß dazu bestimmt ist, die Töne,
 welche mit # oder b versetzt oder verändert sind, wieder
 in ihrem vorigen Stand zu setzen, so folgt von selbst,
 daß es ordentlichweise nicht sein # und b auf den
 Notensystemen, die diesem Zweck gesetzt werden kann.
 Aufserordentliches müßte geschehen, wenn aber dennoch die
 Zeichen, wenn z. B. ein Verschiedenes als A oder G
 wo 3 # vorgezeichnet sind, und man die Modula-
 tion auf einmal ins A moll über will, so
 werden die 3 # leicht über so viele und an eben
 die Stelle gesetzt, b auf einmal aufzuheben, etc.



Außer diesen augenscheinlichen Ziffern bedient man
 sich zu den musikalischen Notensystemen noch vieler
 andern Ziffern zu verschiedenen Absichten, die alle
 nehmend die richtige Darstellung musikalischer
 Gedanken, oder auf die Begreiflichkeit des Beson-
 dern zum Zweck haben.

Zur richtigen Darstellung musikalischer Gedanken
 gehören noch die verschiedenen über die Noten
 gesetzten Punkte, Bogen und Rückwärtsziffern.

Zur Begreiflichkeit des Schreibens aber die
Wiederholungsziffern, der Rückwärts und der Ende.

Von Wiederholungsziffern hat man ganz grob
 drei, ein großes und ein kleines.

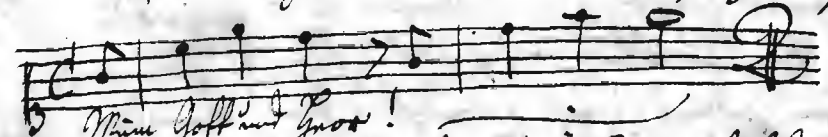
Das große Wiederholungsziffern :: deutet an, daß
 der vorgezeichnete Teil eines Stückes noch einmal
 gesungen oder gespielt werden soll.

Das kleine Wiederholungsziffern |: ist zu
 verstehen, daß es nur die Wiederholung einiger Takte
 mit einem ganzen Stücke andeutet, z. B.



Überwachen schreibt man auf das Weitere bis
 dazu, welches aber unnötig ist.

Ein Taktzeichen kommt noch ein andres Wiederholungsziffern
 Ziffern vor, nämlich das große Takt mit einem
 Punkt und darüber gesetzter Punkt: —
 welches anzeigt, daß man den vorgezeichneten Teil
 noch einmal, aber zu andern Tönen singen soll. z. B.



Wenn Gott mit uns!
 Diese Ziffern geben uns die Begreiflichkeit des
 Schreibens, als die genaue Darstellung des Gedan-
 kens. Es ist eine Abkürzung.

Der Rückwärts ist ein Ziffern, wodurch man von
 der Note, vor welcher es steht, auf eine vorgezei-
 chnete, die ebenfalls damit bezeichnet ist, zurückzu-
 kehren. so steht z. B. 5, und wird anders anders
 Noten auf zu legen und canonischen Compositionen
 gebraucht, wo es Anwendung findet, und welches
 Note so, welches man vorher nachsieht oder spielt,
 aufzuheben und aufzuheben soll.

des Einfach benutzt am Ende eines Notensatzes,
die erste Note des folgenden Notensatzes, und ist
unveränderlich aus allen den Umständen in der Musik nicht
genommen worden, aus welcher es in anderen Fällen
gebraucht wird. Eine Einsparung ist n.

Die Cagru, welche bald über bald unter die Note
gesetzt werden, deuten an, daß man in Taktzeichen
mehrere Noten auf einen einzigen Takt setzen soll
manchmal mehrere auf 2 Noten, die auf einen Takt
oder auf einen Takt setzen, durch einen Cagru
zusammen gefügt, so: ♩ ; in welchem Falle
es eine Verbindungsstrich zeigt, und andeutet, daß
die ganze Note nicht mehr angegeben, sondern
geschrieben werden soll. In Instrumentalstücken
zeigt sie an, daß eine Notensatz, über welcher
ein Cagru steht, geschrieben und gezogen werden
soll. Die Punkte oder Striche über den Noten
bedeuten, daß sie abgebrochen werden sollen.
Das Kreuzchen C wird zu verschiedenen
Absichten gebraucht.

- 1.) zur Formate oder Taktung damit anzugeben,
 - 2.) eine Cadenza; und
 - 3.) die gänzliche Auflösung eines Stückes.
- Im letzten Falle zeigt es das Auflösungs-
oder Endigungszeichen, und wird so
gemacht.